

Agôn

Revue des arts de la scène

Théâtre et dramaturgie

L'acteur et la dramaturgie

Entretien réalisé par Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier

Olivier Balazuc, Philippe Morier-Genoud, Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1040>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Olivier Balazuc, Philippe Morier-Genoud, Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier, « L'acteur et la dramaturgie », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, mis en ligne le 30 avril 2009, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1040>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

L'acteur et la dramaturgie

Entretien réalisé par Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier

Olivier Balazuc, Philippe Morier-Genoud, Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier

- 1 Après avoir invité des dramaturges, puis confronté le metteur en scène à son dramaturge, le laboratoire jr. « Agôn – Dramaturgies des Arts de la scène » avait décidé d'attaquer la question de la dramaturgie du point de vue de l'acteur en organisant une rencontre avec Olivier Balazuc et Philippe Morier-Genoud.

Il s'agissait lors de cette rencontre d'interroger les rapports de l'acteur à la dramaturgie parce que précisément il ne va pas de soi de faire de l'acteur un penseur de la dramaturgie. Cette répartition des rôles et des savoirs, liée à une possible rivalité avec le metteur en scène – figure alors du détenteur du sens – ou à un partage myope des tâches et des pratiques – cantonnant alors l'acteur au domaine de l'émotion et de la sensation – a constitué le point de départ d'un après-midi d'échanges où il s'agissait de revenir sur les relations de l'acteur à l'ensemble des réseaux de création qui constituent un spectacle.

L'ambition de cette rencontre était donc de voir comment l'acteur s'intègre dans la recherche du sens, d'étudier ses relations aux différents partenaires du spectacle – du metteur en scène, au dramaturge en passant par le costumier – et de s'interroger sur la place que peut occuper la dramaturgie dans le travail de l'acteur comme sur l'existence d'une dramaturgie propre à l'acteur.

Une formation dramaturgique

Barbara MÉTAIS-CHASTANIER. Comment passe-t-on des études universitaires à la scène ? Et quelles traces cela a pu laisser dans votre pratique ?

Philippe MORIER-GENOUD. Je voulais faire remarquer à propos de ce mot de dramaturgie, qui va sans doute nous requérir dans quelques instants, que Vitez ne l'aimait pas. Il ne l'aimait pas parce qu'il estimait que nous l'avions déjà en français : Molière était un dramaturge, et on n'a jamais eu besoin de « dramaturg » pour faire fonctionner un théâtre. Il l'a souvent dit à Emile Copfermann au cours de ses entretiens. Et ce terme a pris place à un moment où nous avons été très influencés par Brecht et sa suite. Et

évidemment le terme de « dramaturg », qui recouvre une réalité très précise dans les théâtres allemands, a pris le sens de « contrôle des esprits ». Et pour Vitez, prononcer le terme de dramaturge c'était comme convoquer une figure d'analyste, de critique. Alors que « l'acteur n'est pas un intellectuel. »

Je voulais aussi faire remarquer que l'alliance entre le théâtre et l'université était plutôt faite de méfiance. Le théâtre ne figurait pas dans les enseignements dispensés à l'université. J'ai pu observer la naissance de cette discipline. Mon cursus m'a d'abord amené à être membre d'une troupe à Grenoble. Et à Pierre Mendès France, la faculté de Grenoble, j'ai vu se constituer un groupe de militants amoureux du théâtre – d'abord du fait de raisons historiques : Dasté n'avait pas pu s'installer à Grenoble au lendemain de la libération et la ville était restée très longtemps sans compagnie. Des jonctions se sont faites avec des professeurs par la suite. Et avec Acta, ils mettaient leur caution d'universitaire au service de l'action théâtrale et non de l'action culturelle. Après soixante-huit, on a lancé les premières têtes de ponts du théâtre dans l'université : à Grenoble, Gabriel Cousin fut chargé de mettre en place un enseignement de théâtre. Tout le problème c'est que ces gens qui venaient du théâtre ne pouvaient pas appartenir au corps professoral et ne pouvaient être que vacataires. Ce n'est qu'après soixante huit que des enseignements plus spécifiques de théâtre se sont dessinés à Paris, Vincennes ou Nanterre. Un corps d'intellectuel – parmi lesquels on peut citer Bernard Dort ou Émile Copfermann – ont alors occupé des places très précises dans la réflexion universitaire et dramaturgique. Sous leurs avancées théoriques, des gens se sont trouvés associés aux instances de création dans les centres dramatiques ou les théâtres nationaux : citons Marcel Maréchal pour François Bourgeat, Michel Bataillon pour Roger Planchon, comme autant d'interfaces entre le monde du théâtre et le milieu universitaire.

B.M.-C. Avez-vous reçu un enseignement dramaturgique au sein de votre formation d'acteur ?

P.M.-G. C'est un type d'approche que nous avons privilégié avec Georges Lavaudant. On se considérait comme les enfants de Marx, de Freud et du Rock. Il y avait donc trois lignes. Le travail se faisait en autodiscipline et en autoformation de groupe. Nous passions beaucoup de temps à lire du concept et à le vérifier sur scène. Cela irritait même parfois le public : le texte réflexif devenait parfois texte de théâtre dans nos spectacles. Prenons le cas de Daniel Mesguish dans son Hamlet, il faisait dire à Philippe Duclos, qui jouait l'un des acteurs, « mon dieu qu'est-ce qu'un acteur ? ». Il y avait à l'intérieur de la pièce tout un dispositif théorique, des opérateurs de sens qui renvoyaient directement au théâtre. Quand on lit Hamlet, on a un cours d'art dramatique de haut niveau. Daniel Mesguish faisait réciter à Philippe Duclos un extrait de La Chinoise de Godard. Il avait pris le moment où les étudiants chinois, à Moscou, défaisaient leurs bandages devant la presse internationale pour montrer qu'ils avaient été molestés. Mais sous le bandage, il n'y avait rien. Ils avaient seulement mis en scène la violence inter-communiste. Et pour Daniel Mesguish, c'était le signe sémiotique de la violence et du théâtre.

Alice CARRÉ. Et toi Olivier, est-ce que ta formation a laissé des traces dans ta pratique d'acteur ?

Olivier BALAZUC. J'ai toujours eu le sentiment de pouvoir allier les études et le théâtre. J'ai commencé à faire du théâtre assez tôt, dès le collège. Et au lycée, avec un groupe d'amis, j'ai monté une compagnie et on a commencé à créer des spectacles assez

régulièrement. Après le bac, j'ai pu conjuguer les études et le théâtre. J'ai fait hypokhâgne, khâgne et puis il y a un moment où je suis entré au conservatoire. J'ai donc arrêté ma thèse pour pouvoir me consacrer exclusivement à ma formation, à l'art dramatique. Pour moi, il n'y a jamais eu de cloison étanche entre les études universitaires et la pratique théâtrale. Je ne suis pas issu d'un giron ou de l'autre plus particulièrement.

Mais, pour revenir sur la position de Vitez, « l'acteur n'est pas un intellectuel », il y a aussi un sens générationnel, que j'entends différemment aujourd'hui. Pour ma génération, il n'y avait rien de scandaleux à allier le travail pratique de l'acteur et la réflexivité sur l'acte artistique. À l'époque de Vitez, c'était quelque chose de plus compliqué : il y avait encore une césure entre le monde universitaire et le monde du théâtre. Et toi, Philippe, tu as vécu cette période où l'on a lancé des ponts entre les deux. Je pense que la dramaturgie a aussi été cette zone de rencontre entre la théorie et la pratique, entre les planches et l'université. Je n'entends pas du tout dans la phrase de Vitez une condamnation de l'artiste qui ferait fonctionner ses méninges. J'ai eu l'occasion de travailler avec des acteurs formés par Vitez, notamment Philippe Girard et d'autres : ce sont tous des intellectuels, au sens où la formation vitézienne alliait une pratique sur le plateau et un savoir de ce qui avait précédé. Vitez encourageait une prise de conscience de l'artiste, une réflexivité sur son geste. Au fond, la question qui se pose est la suivante : y aurait-il une coupure entre un savoir théorique du théâtre et la mise en pratique sur le plateau – les acteurs servant de chair à canon à une volonté omnisciente ? Cela me semble impossible. D'ailleurs, historiquement, la fonction du metteur en scène est très récente, elle a un peu plus d'un siècle. Son acte de naissance coïncide avec la création du Théâtre libre d'André Antoine et quelques autres expériences européennes comme celle menée par Stanislavski. Avant c'était très souvent l'auteur qui faisait office de metteur en scène, c'est-à-dire qu'il contrôlait la mise en forme de son œuvre et l'application du sens. Il y avait un régisseur qui s'occupait de la réalisation des choses pratiques sur le plateau. L'idée d'un auteur du spectacle, au même titre qu'il y a un auteur de la pièce, naît véritablement avec le XX^{ème} siècle.

Le savoir de l'acteur

O.B. Qu'est-ce que le geste ou le dire sur un plateau sinon traduire de la pensée en actes ? Le simple fait qu'un acteur monte sur scène, s'avance et dise le texte montre qu'il y a un savoir de l'acteur. Il y a d'ailleurs une transmission de ce savoir, qui est censé donner lieu aux écoles. Pour ma part, je trouve toujours extraordinaire de voir dans une distribution au théâtre un relais générationnel : ce fut un des bonheurs de Pardessus bord récemment. Confronter les expériences, les pôles d'influence, c'est une transmission à la fois pratique et théorique du théâtre et de ses vecteurs. Le dire racinien est une chose qui s'apprend en le faisant, le dire cornélien aussi d'ailleurs. L'art du théâtre est l'art des conventions et des styles. On ne joue pas la farce comme une comédie de caractères : le savoir pratique de l'acteur, c'est de se confronter aux textes et d'incarner la pensée qui s'y développe selon un style particulier. Le texte de théâtre ne parle pas. C'est une œuvre littéraire qui ne se suffit pas à elle-même, contrairement au roman, à la nouvelle et peut-être au poème, même s'il y a une oralité implicite, nostalgie des temps où les mots et les choses n'étaient pas scindés entre signifiant et

signifié... il y a peut-être eu un âge d'or où on parlait la poésie ! En tout cas, aujourd'hui il faut l'acteur pour retrouver l'oralité du poème et je pense que le texte de théâtre n'est intéressant que s'il est poème. L'acteur doit prêter corps et voix au poème théâtral.

Lire du théâtre est difficile, précisément parce que le théâtre appelle la représentation. Quand on lit pour la première fois un texte de théâtre, on doit donc se projeter dans des questions de représentation : les acteurs, les metteurs en scène travaillent concrètement pour rendre la parole au poème à l'intérieur de la trace écrite qui est la pièce éditée. La question de la dramaturgie là-dedans est la suivante : y a-t-il besoin d'un relais ? [...] On pourrait se passer de dramaturge, on pourrait même se passer de metteur en scène. Le premier phénomène, c'est la rencontre d'un acteur et d'un poète. Parce qu'il faut faire parler le poème. C'est la base même du théâtre. [...]

On peut mettre en perspective la question du public, de la réception, pour faire un théâtre conscient de son histoire, sans pour autant que cela vienne interférer sur la pratique de l'acteur lui-même et en fasse un simple exécutant. Au contraire, l'art de l'acteur en est enrichi. Par définition, il n'y aurait pas théâtre sans qu'il y ait un corps et une voix pour s'emparer du poème. D'ailleurs, ce qui fascine toujours le profane chez l'acteur, c'est le texte su. Lors des rencontres avec le public, la question qui revient comme une antienne, c'est : « combien de temps avez-vous mis pour apprendre tout ça ? » Cela agace toujours un peu l'acteur qui espérerait des questions plus subtiles, pourtant elle touche au cœur du mystère de l'art de l'acteur : en effet, savoir « par cœur », c'est savoir « par corps ». Il ne s'agit pas de mémoriser un contenu, mais d'inscrire une pensée dans un processus d'incarnation. Cela signifie qu'il y a une forme de connaissance dans l'art du théâtre, que l'acteur a en charge, qui n'existe qu'au théâtre et qui tient au mystère de la présence réelle, dans le temps réel de la représentation.

[...] Il y a besoin de l'acteur pour faire le pont entre l'écriture et l'oralité perdue. Je repense toujours à la malédiction du dieu Théétète qu'évoque Platon par la bouche de Socrate. Théétète est un dieu méchant qui a donné l'écriture aux hommes pour les punir. Le sophiste en face de Socrate ne comprend pas : c'est pourtant merveilleux les livres, ils permettent de thésauriser le savoir... La question de départ, si je me souviens bien, c'est : « Socrate, pourquoi n'écris-tu pas ? ». Il ne veut que l'oralité, c'est-à-dire être dans le temps réel de la discussion, de l'apprentissage. Le problème, c'est que les gens remettent le savoir à la bibliothèque et petit à petit, ce qui était unique, l'apprentissage par l'oralité, qui sème en chaque individu un savoir très particulier, l'organisation très originale de toutes les choses entendues, devient un seul et même contenu, véhiculé par les livres. Cela veut dire que plus on est médiatisé (grâce à internet par exemple, qui nous donne la possibilité, en un clic, d'avoir n'importe quel contenu à portée de main), moins il y a des raisons de savoir par cœur. Or, savoir, ce n'est pas seulement retenir mais digérer pour restituer de manière unique, après un temps de jachère, une pensée qui est devenue personnelle. Et l'acteur est celui qui sait par cœur, il est peut-être le dernier à savoir par cœur. Or, on sait très bien que dans la pratique, en réalité, c'est le B-A-ba : entre le moment où techniquement, la partition est sue et le moment où elle est suffisamment à l'intérieur du corps pour qu'on puisse commencer à répéter, c'est-à-dire oublier le texte pour chercher l'interprétation, il faut un peu de temps. Et c'est là qu'il y a du par cœur : quand revient la liberté, c'est-à-dire la capacité d'interprétation, de distance vis-à-vis du contenu pour réinventer ce texte-là, retrouver son oralité et la faire sienne, faire parler le texte. C'est là que le par cœur

ou le « par corps » évoque une forme de connaissance que le théâtre permet : retrouver le chemin du chant.

P.M.-G. Je voulais amener la réflexion sur un article de Pirandello qui fait de l'acteur un traducteur et un illustrateur. L'illustrateur, à l'époque, était celui qui traduisait visuellement l'histoire. Il y a aussi le traducteur, au sens traditionnel, qui fait passer de la langue d'origine à la langue d'accueil. Et enfin, il y a l'acteur, qui est aussi à sa manière un traducteur. Nous sommes des traducteurs de ce qui est déposé dans la ligne du texte. Mais, comme le faisait remarquer Olivier, ce sont des charges d'oralité. Quelle est la spécificité de l'écriture dramatique ? C'est qu'elle doit d'emblée être crédible dans sa fonction de parole, et non pas dans sa fonction de discours. Je me faisais cette réflexion en lisant, non pas des gens de théâtre, mais des écrivains. Je lisais ainsi Imre Kertész, auteur hongrois, prix Nobel de littérature : toute son œuvre est un monologue constant ! Mais qu'est-ce qui fait la différence entre ce monologue et une parole théâtrale ? Pourquoi n'a-t-il pas écrit une parole théâtrale ? Parce que je pense qu'il faut que l'auteur dramatique écrive une parole qui est virtuellement et actuellement prononçable, qu'elle ait son statut d'autonomie dans l'oralité, et non pas dans la cérébralité ou dans l'intellectualité.

O.B. Au fond, qu'est-ce qu'on attend de l'acteur ? Le cinéma ou la télévision, dans leur rapport à la mimésis ont tout bouleversé. Aujourd'hui, on a l'impression que la meilleure chose qu'un critique puisse dire à propos du jeu d'un acteur, c'est : « comme il est naturel ! » Comme si le naturel signifiait une forme de vérité ! Et ça, c'est venu beaucoup de l'image et d'une convention, qui au fond est une convention comme une autre : celle du réalisme et du naturalisme.

P.M.-G. C'est l'acting.

O.B. Parce qu'au cinéma, la question du style se déporte souvent dans la réalisation elle-même. On peut demander à l'acteur un code de jeu très réaliste, ultra-naturaliste, et à côté de ça avoir dans le mode de filmage ou au montage quelque chose de lyrique et de poétique. C'est ce qui est très particulier à l'art du cinéma. Au théâtre, la chose s'épuise dans le dire du poème...

P.M.-G. Dans la perte de l'éphémère.

O.B. Absolument ! Et du coup, si on peut parler d'un art de l'acteur, c'est celui de l'incarnation, de la parole incarnée : au théâtre, on frotte la lampe à huile du langage commun pour tenter d'en faire surgir de la parole, des mots ayant leur poids de chair. Tout cela a à voir avec le style, c'est-à-dire comment cette chose-là se dit. La question n'est pas de trouver sur scène un équivalent du monde civil. Le corps de l'acteur en scène est plus une figuration, dans le meilleur des cas une transfiguration, qu'une mise en équivalence de telle ou telle chose. Par le poème dramatique, par l'art de l'acteur, et par l'art de la mise en scène par-dessus, on tente de figurer le réel, et non pas de le reproduire.

P.-M.-G. C'est l'expression de Vitez : « le mentir-vrai ».

O.B. Tout à fait. Et là, la mimésis se place à un autre endroit. De la même manière, j'aime beaucoup cette phrase de Genet, quand il est accusé au moment des *Nègres* et des *Bonnes* d'utiliser une langue lyrique, absolument pas réaliste. Et un critique aigre-fin balance dans un journal que jamais de vrais nègres ni de vraies bonnes ne s'exprimeraient dans cette langue auto-réflexive. Et Genet, qui commence quand même à écrire en prison,

sans avoir le *cursus honorum* de tous ces critiques, répond : « Si, ils parlent comme ça, mais à moi seul, à minuit, dans le creux de mon oreille. » Et au-delà d'une telle réponse, flambante et superbe, une vérité supérieure nous est révélée : le poème dramatique a la possibilité de faire parler des personnages, non pas comme s'ils étaient en contexte, mais comme s'ils parvenaient à s'en affranchir, pour délivrer une parole dont leur langage quotidien ne pourrait être porteur et qui les traversent à la manière d'une révélation.

J'aime aussi beaucoup ce que dit Peter Zadek à propos de ses distributions, dans un très beau livre sur la mise en scène et le rapport à l'acteur, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*. Il dit : « je ne distribue pas un acteur qui serait exactement le rôle, je préfère distribuer celui qui aspire au rôle ». Nous sommes au théâtre pour tenter de figurer cette chose qui ne peut pas se dire en dehors du masque. Le théâtre n'est pas un art vieux, il est un art ancien. Il aspire les modernités, il garde ce qu'il a envie d'en conserver, mais il y a cette chose très ancienne, qui dépasse la question d'une époque ou d'une génération, même si la génération l'interroge, qui est cette tentative de figurer notre part d'humanité.

L'acteur dramaturge de lui-même

P.M.-G. Vitez s'en est sorti, à l'endroit du théâtre, c'est qu'il s'est immédiatement intéressé à l'acteur : qu'est-ce que l'acteur ? À travers une démarche intellectuelle mais aussi empirique, et pragmatique même. Et pourquoi se pose-t-il cette question ? Parce que lui-même était un très mauvais acteur. Il confie qu'il voulait jouer Hamlet et le Misanthrope, et qu'il était très prétentieux, très mauvais. Puis il s'est dit ensuite qu'il valait mieux qu'il ne fasse pas ce métier et il a repris ses études, il a tenté l'agrégation de russe jusqu'au jour où Jo Tréhard, qui dirigeait la Maison de la Culture de Caen, lui a proposé de jouer. Et là il raconte que quelque chose d'autre s'est mis en place : cette pragmatique, cette mécanique de l'acteur. Qu'est-ce que c'est que cette sensibilité de l'acteur ? Mais quand je dis « sensibilité de l'acteur », c'est sensibilité et intelligibilité, et performance physique et poétique. Pour répondre à votre question sur la place de l'acteur dans la mise en scène, je pense que Vitez nous a amenés à donner ses lettres de noblesse à l'acteur...

O.B. Tu ne crois pas d'ailleurs qu'il faut préciser cela ? En effet, on confond souvent ce qui appartient véritablement à la mise en scène, la vision d'un univers (comme par exemple pour le *Tartuffe* monté par Stéphane Braunschweig qui est sa vision de *Tartuffe*), et l'interprétation de la partition écrite, c'est-à-dire comment on dit le vers moliéresque. Ce sont deux choses très différentes. C'est pourquoi on a fait la distinction tout à l'heure entre ce qui relève de la responsabilité de l'acteur, qui est son propre dramaturge, et la mise en scène. Il y aurait donc plutôt deux formes de dramaturgie : une dramaturgie pour le metteur en scène, qui est un travail historico-littéraire pour dégager ce qui serait l'esprit d'une version dans un moment donné, c'est-à-dire, si je décide de monter *Tartuffe*, ma vision de la pièce (quel serait pour moi le *Tartuffe* d'aujourd'hui, l'univers esthétique dans lequel je veux le monter ? Et quel acteur je vais choisir ?), et la dramaturgie pour l'acteur, soit comment arriver à dire le vers moliéresque et à jouer la pièce de Molière. Et ces deux dramaturgies doivent se rencontrer. L'art du metteur en scène, c'est d'arriver à faire se rencontrer un univers esthétique, sa projection, et l'art de l'acteur, qui est d'arriver à se mettre dans le

pneuma : comment on poumone, comment on respire ce texte-là. On ne va pas dire l'alexandrin classique comme le verset claudélien : ce sont des inspirations différentes. On peut avoir toutes les visions dramaturgiques du monde de la part d'un metteur en scène, mais il faudra toujours se plier à la respiration d'un auteur, qui est une dramaturgie implicite que l'acteur essaie d'attraper au vol. Cette dramaturgie-là est physiologique et se trouve dans le fait qu'il faut se coltiner l'apprentissage par cœur et la respiration d'une pensée qui s'épuise dans sa forme pour la réveiller, lui rendre son oralité pour qu'elle joue à plein. Un spectacle, c'est la réunion de ces deux éléments-là. Après, c'est le travail du metteur en scène avec son dramaturge de se poser la question de la recontextualisation : je pense pour ma part que *Dom Juan* par exemple peut résister à toutes les recontextualisations, donner lieu à une version ultra-contemporaine très intéressante. Mais une question fondamentale, parmi d'autres, demeure : comment traite-t-on l'Acte II ? Les faux cheveux, les kilomètres de vêtements que Maturine et Pierrot voient sont typiques de l'époque de Molière : doit-on jouer cela, ou pas ? C'est un problème de dramaturgie pour l'acteur : que jouent Pierrot et Maturine si tout d'un coup on a un bobo branché qui arrive avec une chemise Givenchy et une paire de lunettes de soleil ? L'effet ne va pas être le même que les kilomètres de bandelettes qui, pour l'époque, traduisent une forme de surhumanité dans la facticité même du noble.

L'acteur un traducteur

P.M.-G. Là, la langue a conservé un état de la langue (picard dans le cas de cette scène-là [à propos de la scène de Pierrot et Mathurine dans *Dom Juan* dont parlait Olivier Balazuc]), qu'il s'agit de montrer. Et pour rejoindre ce que tu dis, il y a toujours l'idée que l'acteur est un traducteur. Comment ça commence, le jeu, l'incarnation ? Je crois que ça commence précisément par la langue, par une langue qui est très vaste, qui a des couches de significations et de pragmatiques multiples. Et c'est ça qu'il faut essayer de dégager pour essayer de trouver une figure qui puisse être donnée dans sa chair, dans sa densité de figure, au sens plastique du terme, pour que le spectateur puisse recevoir cet ensemble qui n'est pas qu'un flot de parole. C'est une figure qui se construit sur des temps de réflexion, de temps de non-parole, ou au contraire des temps de parole hyper accumulée, comme le monologue de Lucky dans *En attendant Godot*. Le langage dans tous ses états. Je me suis intéressé à Rutebeuf cet été, *La complainte du pauvre Rutebeuf*, parce qu'il était question de pauvreté. Et je me suis rendu compte qu'il y avait là à la fois un dramaturge, un poète et un acteur parce qu'on se retrouve face à un état de la langue : le texte date de 1270. Au théâtre, nous campons sur la langue avec toute la possibilité qu'elle nous offre de rythmiques, de retransformations, de qualité de vibrations sonores : qui est cet acteur ? Qu'est-ce qui vibre ? Qu'est-ce qui résonne ? Qu'est-ce qui sort de cette personne unique qui interprètera Ophélie dans son unicité ? Ce qui fait que le théâtre pourra toujours être recommencé car demain, ce sera une autre Ophélie qui devra se livrer exactement au même travail, mais dans sa spécificité à elle. Et par comparaisons multiples, et couches successives, on va pouvoir voir sortir de ce brouillard le personnage.

Daniel Mesguisch n'aimerait pas qu'on dise cela : le personnage n'existe pas, il n'y a pas de réservoir, de psyché, de personnage, là, derrière le langage. C'est le langage qui fait exister l'être.

Acteur de théâtre / Acteur de cinéma

P.M.-G. Et pour aller dans ce sens-là, je voudrais ajouter que le faire cinématographique réduit beaucoup cette psychologie. En effet, pour des raisons de production, le tournage pourra souvent commencer par les scènes ou séquences finales du film : vous allez donc devoir travailler votre personnage par la fin. Le tournage d'un film est un grand désordre dans lequel le montage vient mettre un ordre. Mais l'unité de mesure qui donne l'exigence de ce faire spécifique, c'est qu'il faut trouver un temps machinique : le temps de la caméra. Et la prise qui sera la meilleure sera précisément cette prise qui aura maîtrisé cette difficulté de la machine qui vous enregistre parce qu'en 58 secondes, vous aurez dû faire passer le sens, ce petit bout de sens dans la totalité du sens, qui doit être évident à ce moment-là du découpage.

O.B. Ce que tu définis ici, c'est une grammaire. Metteurs en scènes et acteurs, nous cherchons la grammaire commune d'une représentation. C'est vrai qu'au cinéma, cette durée de la prise, c'est le temps du poème d'un réalisateur précis : le temps de Théo Angelopoulos ne sera pas celui de Quentin Tarantino. Mais c'est beaucoup plus difficile pour l'acteur au cinéma de découvrir quelle est la justesse de cette durée.

P.M.-G. Le cinéma dit à l'acteur de théâtre : « fais-en moins ».

O.B. La question n'est pas de savoir s'il y a des acteurs de théâtre ou des acteurs de cinéma : au cinéma, l'acteur doit se déposséder de certains éléments narratifs que le cinéma a en charge lui aussi. Sinon c'est un pléonasma. Au théâtre, l'acteur fait lui-même les travellings, les zoom, etc. Et en effet, la qualité de projection de telle ou telle phrase, de tel ou tel moment du dire, va faire le zoom ou le travelling. Évidemment, on peut utiliser de la lumière, des éléments de décor, etc. Il y a beaucoup de chose au théâtre que l'acteur lui-même gère. Au cinéma, il se prête à une construction dramatique, narrative, qui est celle de la caméra...

La direction d'acteur : un regard juste ?

O.B. Ce qui rend les acteurs très malheureux, c'est un directeur d'acteur qui n'est pas metteur en scène : quelqu'un qui ne nous a pas exposé sa vision, son rêve. Lui semble déjà critiquer le travail au nom d'un produit fini dont nous ne percevons pas l'existence. L'acteur a besoin de cette vision pour commencer à interroger le travail. Un spectacle, c'est une totalité. Et nous sommes tous des collaborateurs sur un spectacle. Je crois que ce n'est pas pour rien que le metteur en scène est arrivé à l'aube du XXe siècle. Cela a permis de réinterroger les conventions, les codes de jeu. Ça a même changé l'écriture. Parce que quand l'auteur de théâtre est conscient des possibilités scéniques, il n'écrit pas de la même façon. Nous sommes dans une civilisation du zapping. Et mettre le zapping sur la scène, c'est perdre le théâtre. Le théâtre doit pouvoir interroger, donner des raisons d'espérer. Alors travailler sur le zapping dans l'écriture, c'est réunir des conventions dramatiques différentes qui réinterrogent la disparité de l'humanité du point de vue de sa totalité. Être cultivé, c'est pouvoir se servir de tout ce qui a été fait avant. La table rase n'a pas de sens. Nous aujourd'hui nous sommes des héritiers. Et par rapport à ce que tu disais tout à l'heure Philippe, il a

dû y avoir à un moment la tentation de faire une table rase, ce qui n'est plus vraiment le cas maintenant...

P.M.-G. Je pense qu'il ne faut pas radicaliser les positions des uns et des autres, pour la bonne et simple raison que c'est un travail de profonde écoute : qu'est-ce qui est à entendre, lorsque que vous devez vous confronter à une pièce de Shakespeare ? Qu'est-ce qu'on entend réellement ? Il s'agit d'un travail de mise à l'unisson. L'artiste mobilise par sa seule capacité de sensibilité, de vision absolue, une globalité du sens qui fait qu'il nous appartient de très lentement commencer à entendre. On n'a pas besoin d'une analyse sémantique ou linguistique : il s'agit seulement d'une musique, de quelque chose de l'ordre de l'écoute. Et c'est cet ensemble qu'il faut sentir. C'est pourquoi il n'y a pas trop de prescriptions théoriques à donner à l'acteur. Il faut aller à « cette bouche d'ombre » dont parlait Vitez, pour que la lumière puisse venir. Et c'est la répétition qui permet cela. C'est très bâtarde un metteur en scène, il prend partout : à la psychanalyse, à la peinture, à la musique. C'est terriblement vénal ! Mais c'est un très beau mot, bâtarde... Et c'est à ces multiples sources que le metteur en scène puise de quoi alimenter l'acteur...

Les eureka de plateau

O.B. J'ai l'impression que le travail lent des répétitions permet de partager avec le metteur en scène la vision du spectacle vers laquelle on tend et à laquelle on n'arrivera probablement jamais. Il y a des caps dans un rôle. Des rendez-vous qui permettent de raconter la fable. Et puis il y a les moments forts de la mise en scène. C'est le travail des répétitions qui permet de mettre tout ça en perspective. Mais il y a aussi une naissance à la scène, dans la dialectique avec la salle. C'est la question de la durée : qu'est-ce qui passe ou non la rampe ? Le vrai temps de la réception sur le plateau est dialectisé par la salle. On sent parfois que tel moment nécessite une prise de respiration du spectateur. Ce sont des choses qui se mettent en place le soir de la première, mais qui bougent par la suite. On s'en rend compte de façon plus sensible en jouant une pièce comique : les zones érogènes d'une salle ne sont pas toujours les mêmes suivant les soirs.

P.M.-G. Le public, c'est la figure de l'attente. Et on ne sait jamais qu'elle est la nature de cette attente, mais on sait qu'il y a de l'attente, un désir fabuleux à se disposer dans cette attente. C'est quelque chose de très physique, qui se manifeste par les énergies propres de la salle, de ces êtres présents dans l'obscurité, différents d'un soir à l'autre. Cet échange-là est constitutif de la représentation. La scène est réponse à cette attente. Et le lendemain, la réponse à cette attente changera de façon sensible. Par exemple, dans *Par-dessus bord*, Olivier joue la paternité même de ce qui a lieu. Il était donc tous les soirs devant le regard des trente-cinq acteurs sur la scène. Nous étions dans une position extraordinaire : on regardait celui qui parlait de ce qui allait se dérouler à un public qu'on ne voyait pas et qui voyait qu'on le regardait. De ce point de non-jeu, où nous nous trouvions, nous regardions la façon dont le spectacle se lançait.

O.B. C'est d'ailleurs très intéressant de travailler sur ces déplacements infimes selon le public. Et il y aurait sans doute une dramaturgie du spectateur à étudier. Il y a le public cultivé qui sait de quoi il s'agit : c'est très dur de l'enchanter parce qu'il est déjà dans la position de celui qui se demande comment le metteur en scène va parvenir à traiter tel ou tel moment. Il y a une très nette différence entre le rire ventral dans une salle qui se

laisse aller et le rire de l'intellectuel qui se félicite lui-même d'avoir repéré le signe. Il y a aussi des mathématiques de salle : une salle pleine est une salle où le spectateur s'oublie. De même, la présence des jeunes dans un public permet de lancer la salle...

P.M.-G. Ce qui change ce n'est donc pas tellement ce qui se passe sur le plateau que ce qui se passe dans la salle.

O.B. Il y a aussi des choses qui s'éclairent parfois dans la fulgurance de la représentation. L'acteur a parfois des zones d'ombre, mais comme le temps presse, on ne peut pas élucider l'exacte nature de telle ou telle réplique. Et parfois la réaction du public permet d'éclairer ce qui restait obscur.

P.M.-G. Et ce sont ces choses hyper concrètes qui vont changer dans le spectacle : l'acteur a respiré ou bougé autrement.

O.B. Au théâtre, les eurêka sont toujours de plateau. Même quand il y a un travail de table, très poussé, les solutions qu'on va trouver pour que ce soit représentable, c'est le plateau qui nous les donne.

INDEX

Mots-clés : acteur, actrice